

Aneta Grodecka

Fotografie nieistniejącego świata. O polskiej sztuce fantastycznej

*Naśladownictwo [...] przedstawia to, co widziało, podczas
gdy fantazja to, czego nie widziała, bo właśnie to będzie
dla niej podstawą do transformacji rzeczywistości.*

Filostrat Straszy¹

1. „Animistyczna emocja”

Gdy Arthur Conan Doyle ujrzał w 1919 r. fotografie prezentujące Elsie Wright i Frances Griffiths w otoczeniu elfów, uznał, że ma do czynienia z epokowym wydarzeniem, że ludziom udało się w końcu udokumentować istnienie postaci wcześniej opisywanych jedynie w baśniach i nowelach romantycznych. Nie był jedynym widzem, który uległ tej mistyfikacji, jednak to jego świadectwo [Doyle 1922] uznano za znaczące, gdyż sformułował je piewca dedukcji i kreatora Sherlocka Holmesa, obdarzony – jak sądzono – dużą dozą spostrzegawczości. Na moment zapomniano, że fotografie opisuje miłośnik spirytyzmu i twórca „zaginionych światów”; liczyło się pragnienie, by dotknąć tego, co nie istnieje, oraz emocja związana z takim stanem. Podobne dążenia można odnotować także w innych kulturach.

W Japonii w epoce Edo, zwłaszcza w XVIII i XIX w., w czasie popularnych wtedy pokazów dziwactw (*misemono*) wystawiano zmumifikowane szczątki syren. Umiejętność tworzenia takich mumii uchodziła za rodzaj perfekcyjnego rzemiosła, wymagała

1 Filostrat Starszy 2004: 51.

połączenia głowy i górnych części ciała małpy z rybem ogonem w taki sposób, by *symulakrum* syreny mogło być traktowane jak jej rzeczywiste szczątki.

Pragnienie obcowania z nieistniejącym światem, doznawania uczucia dezorientacji, gdy nie jesteśmy w stanie ustalić, czy mamy do czynienia z czymś naturalnym, czy nadprzyrodzonym, to stan, który wymaga, jak dowodzi Sigmund Freud (1919), „wielkiej subtelności odczuwania” i powrotu do „ujęcia świata charakterystycznego dla *animizmu*, wyróżniającego się przekonaniem, że świat zapelniają duchy ludzi, narcystycznym przecenianiem własnych procesów psychicznych” [Freud 1997: 236-237]. Wrażenie niesamowitego pochodzi zatem z „resztek animistycznej aktywności psychicznej i pobudza ją do uzewnętrznienia” [Freud 1997: 237], jednak mechanizm ten dotyczy tylko sfery wrażeń, gdy zaczynamy formułować sądy, taka aktywność zanika. Obraz fantastyczny, który nazywać będę także w artykule obrazem wizjonerskim, wywołuje w sferze odbioru emocje bliskie recepcji obrazów religijnych, w których anioły przypominają realne postaci, wprowadzie bezpłciowe i pozbawione stóp, ale zbudowane z krwi i kości.

David Freedberg [2005] zauważa, że w sferze odbioru sztuki religijnej funkcjonują mechanizmy² fuzji i elizji, że wizerunki świętych i aniołów mogą „czynić cuda”, uzdrawiają, prowadzą do nawrócenia. Badacz, analizując dawne świadectwa, uzmysławia nam, że sztuka nie jest jedynie lekiem na ból istnienia, że dzięki imitacji uobecnienia nieobecnych i ożywia martwych, wspomaga pamięć i ułatwia rozpoznanie, może przekształcać wartości nieprzedstawiającej materii. Jego studia nad odbiorem obrazów religijnych pozwalają dowartościować również obrazy wizjonerskie, które są ludziom w pewien sposób potrzebne, stanowiąc kompensatę pierwotnych, animistycznych emocji. W artykule będę dążyć do definicji polskiej sztuki fantastycznej, gdyż w zestawieniu z francuskimi [Callois 1965] i niemieckimi [Schmied 1980;

2 Chodzi o zastąpienie przedstawienia żywym prototypem (oddziaływanie magiczne, zasada elizji) lub złączenie przedstawienia z pierwowzorem (działa wizerunek, a nie Matka Boska, zasada fuzji).

Hofmann 2010] kompendiami wciąż brakuje w naszej kulturze podobnego opracowania, sam temat funkcjonuje na pograniczach „dobrego smaku”, a motywy fantastyczne zwyczajowo traktowane są jako element symbolizmu, manieryzmu, groteski. W artykule dokonam wstępnej charakterystyki nurtu, ograniczając egzemplifikację z uwagi na rozmiary tekstu. Punktem wyjścia stanie się próba usytuowania fantastyki w pismach europejskich filozofów i estetów.

2. Wobec sztuki fantastycznej...

Recepcja obrazów fantastycznych w kulturze europejskiej ściśle związana jest z poglądami na temat imaginacji, stąd obraz wizjonerski miał (i nadal ma) swoich przeciwników i apologetów. Pierwszą opcję otwierają twierdzenia Platona negującego obrazy fantazmatyczne [Wunenburger 2011], którego nieufność budził sam „widmowy” charakter sztuki i chwytosy stosowane przez artystów, gdy rezygnując z oddania pierwotnych proporcji, popadali w eurytmię. Witruwiusz w traktacie o architekturze z I w. n.e.³ zachował słowo „eurytmia” w jego oryginalnym greckim brzmieniu. Zakładał, że aby uzyskać idealne proporcje, wrażenie symetrii w oku patrzącego, trzeba wprowadzić do budowli pewne odchylenia, zniekształcenia. Był to jedyny rodzaj zaburzenia, jaki uznawał w sztuce, wedle jego przekonań piękno musiało być zgodne z rzeczywistością i rozumem. Krytycznie opisywał zatem przejawy „barokowych” tendencji w sztuce hellenistycznej:

Na miejsce kolumn umieszcza się trzciny, na miejsce frontonów małżowiny z fryzowanymi liśćmi ... Z łodyg wylaniają się postacie, jedne z twarzami ludzi, inne zwierząt. [...] A tymczasem ludzie, patrząc na te fałszywe, nie potępiają ich, lecz bawią się nimi, nie bacząc, czy to rzeczy możliwe, czy nie. A przecież malowidło nie zasługuje na uznanie, jeśli nie jest podobne do prawdy. [Tatarkiewicz 1985: 259]

3 Witruwiusz wzorował się na pismach Hermogenesa, architekta z Azji Mniejszej żyjącego w II w. n.e.

Ten starożytny idealizm uległ pewnej modyfikacji w estetyce XVII w., w rozprawie Giovanniego Pietro Belloriego *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta* (1664), gdzie „idea” została złączona z „wielością form”. Barokowy teoretyk inaczej rozumiał platońskie rozróżnienie na obrazy „eikastyczne” i „fantazmatyczne”: terminy te wiązał z naśladowaniem rzeczy, które istnieją, i naśladowaniem rzeczy nieistniejących (nie jak Platon – z naśladowaniem rzeczy, jakimi się wydają). Tę drugą formę naśladowania nazywał „fantastyczną”, kojarząc z nią dokonania manierystów i odnosząc się do nich negatywnie; wspominał, że Witruwiusz również potępiał takie nowinki [Bellori 1994: 218-229]. W tym samym czasie Kartezjusz wyraził wątpliwość, jakoby tworzenie w ogóle mogło odbywać się w niezależności od widzianego świata, i dowodził, że nawet gdy malarze starają się „z całym kunsztem przedstawiać syreny czy satyrów w dziwacznych i niezwykłych postaciach, nie mogą przecież nadawać im kształtów i wyglądu całkowicie nowego, lecz jedynie mieszają ze sobą i komponują części różnych zwierząt” [Kartezjusz 2004: 30-31]. Gdy w końcu uda im się wykreować „byt nieistniejący”, to i tak jego kolorystyka musi pochodzić z realnego świata. Na nieco innej zasadzie, odwołując się do wiedzy o umyśle, negatywnie oceniał fantastykę Immanuel Kant. W rozprawie *Marzenia jasnowidzącego objaśnione przez marzenia metafizyki* (1766) dowiódł, że wyobrażenia fantazyjne – jako efekt skurczu substancji mózgu – powstają wtedy, gdy linie kierunkowe takich ruchów krzyżują się wewnątrz organu (przy wyobrażeniach normalnych – na zewnątrz) [Kant 1999: 106]. Uznał, że źródłem obrazów fantastycznych mogą być zaburzenia bliskie obłąkaniu lub przekonania przesądne wpajane człowiekowi od dziecka, więc zaproponował, by uznać wizjonera za „kandydata do szpitala” (psychiatrycznego)⁴.

Myśl Kanta zbiegła się w czasie z tezami estetycznymi Winckelmanna, który również zanegował „bezmysłne malowidła”,

4 Na temat związków fantastyczności z obłędem pisał Dariusz Brzostek [2009] w książce *Literatura i nierozum: antropologia fantastyki grozy* (zob. rozdział poświęcony plastyce *Wieżienia wyobraźni i kaprysy rozumu. O fantastyczności rycin Goi i Piranesiego*).

twierdząc, że pędzel artysty powinien być „nasycony rozumem”. W opisach dzieł starożytnych zachowywał antykwaryczny porządek i rzeczowość. Gdy na pancerzu rzymskiej statui Domicyjana z czasów Wespazjana występowały syreny, wytykał swoim poprzednikom błędy w opisach. Dowodził, że to, co nazwali syreną, mając na myśli istotę z rybim ogonem, trzeba nazywać nereidą, gdyż syreny wyglądały inaczej, były obdarzone ptasimi stopami [Winckelmann 2012: 357]. Dążąc do wzniosłego smaku starożytności, ubolewał:

Dobry smak w naszych dzisiejszych czasach, które od czasu, gdy Witruwiusz skarżył się gorzko na jego zepsucie, w nowszych czasach jeszcze bardziej podupadł – częściowo przez groteski, wprowadzone w modę przez malarza Morto da Feltre, a częściowo przez nic nieznaczące malowidła w naszych pokojach. [Winckelmann 1989: 177]

Sformułowane przez Winckelmanna normy estetyczne blokowały później skutecznie analizy dzieł sztuki oparte na innych wartościach. „I choć resztki klasycznego ideału zostały wyrugowane z historii sztuki około 1900 roku przez Aloisa Riegla, to tęsknota za «twardym jądrem» sztuki jednak przetrwała do dziś”. [Bałus 2012: 26-27]

Wspomniany wyżej malarz Morto da Feltre stał się jednym z bohaterów *Żywotów artystów* Giorgia Vasariego. Zasłynął jako naśladowca starożytnych fresków odkrytych w Domus Aurera Nerona i zasługiwał, wedle historiografa, na „nieskończoną sławę” [Vasari 1986: 140]. W podobnie entuzjastyczny sposób Vasari omawiał również inne dzieła fantastyczne, między innymi rysunki Leonarda da Vinci, który przedstawiał „dziwne, budzące lęk zwierzęta”, a na jednym ze szkiców namalował Neptuna tak umiejętnie, że wydawał się żywy: „Widziało się tam wzburzone morze i rydwan ciągniony przez konie morskie i szczególnie piękne głowy morskich bóstw” [Vasari 1985: 19]. Niezachowanemu już współcześnie rysunkowi towarzyszył łaciński epigram, którego autor uznawał, że w kreowaniu fantastycznych światów malarze wyprzedzają poetów:

Sławił Homer Neptuna i pisał o nim Wergili,
 Jak to z bóstwami wód ujeżdża cisawe konie.
 Morskiego boga Neptuna w myślach wieszczu widzieli,
 Oczami dojrzał go Vinci i obu poetów przewyższył!
 [Vasari 1985: 19]

Vasari uznał za ważne, w ramach swojego systemu estetycznego, takie elementy jak: talent, wrażenie swobody artystycznej, umiejętności mimetyczne (np. precyzję w oddawaniu wypukłości przedmiotów) oraz ekspresyjną narrację. Na dalszy plan odsunął reguły sztuki, tworząc w ten sposób pozytywny klimat dla dzieł, które – jak określał je później Albrecht Dürer – „umyślnie przedstawiały rzeczy brzydkie, nieokrzesane, fantastyczne” [Tatarkiewicz 1991: 239]. Zdumiewające obrazy Arcimbolda – tzw. *têtes composées* – zyskały pochwalny komentarz kanonika Gregoria Comaniniego. W dialogu *Il Figino* (1591) zostały zaliczone do *imitatione fantastica*, odmiany sztuki polegającej na przekomponowywaniu mocą fantazji tego, co przekazują zmysły⁵ [Tatarkiewicz 1991: 240]. W malarstwie zaczęły się liczyć pomysłowość, zręczność i wirtuozeria, z którymi zespolono także symbolikę i filozofię. To ważny moment, gdyż odąd dzieła fantastyczne przestały być uznawane za „bezmyślne”.

W romantyzmie, gdy dowartościowano sferę imaginacji i skójarzono szaleństwo z geniuszem, do sfery obrazowania trafiły również symptomy zaburzonej psychiki. W okresie symbolizmu i surrealizmu pozycja obrazu fantastycznego dodatkowo się umocniła, doceniono, że taki obraz zbija myślenie z toku i wpływa pobudzająco na wyobraźnię. Zagadnienie fałszu oferowanego przez zmysły uległo ostatecznie przewartościowaniu w ramach empiriokrytycyzmu. Ernst Mach w rozprawie *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1906) odnosząc się do założeń idealizmu, zauważył:

Potoczna idea przeciwieństwa pozoru i rzeczywistości pobudzała silnie także myśl naukowo-filozoficzną. Widać to np.

5 Tak sformułowana myśl estetyczna odpowiadała także fantastycznej grafice Hansa Vredemana i Wenzela Jamnitzera oraz miniaturom Jorisa Hoefnagla.

u Platona w błyskotliwej i poetyckiej fikcji jaskini, w której odwróceniu plecami do ognia obserwujemy tylko cienie tego, co się dzieje (*Państwo*, VII, 1). Ponieważ idea ta nie została jednak przemyślana do końca, miała ona niedobry wpływ na nasz światopogląd. [Mach 2009: 10]

Uznał, że zmysły nie pokazują niczego ani poprawnie, ani fałszywie, a takie twierdzenie pozwoliło w nowy sposób ocenić dawne reguły sztuki. Obraz fantastyczny z przestrzeni estetyki trafił na warsztat neuroestetyczny, stał się ciekawym obiektem badawczym, w końcu przestano utożsamiać fantastykę z patologią (jeszcze w XIX w. wielu okaleczonych genetycznie ludzi pokazywano na jarmarkach jako monstra). Okazało się, że malarze schizofrenicy również podejmują wątki fantastyczne [Grodecka 2016], że zaburzenia umysłu nie wyrwywają ich z kulturowej bazy motywów, że często w jednym dziele sztuki mieszają się światy baśniowych atrybutów i patologicznych stanów wewnętrznych, dzięki czemu powstają dzieła zaskakujące, jak na przykład obrazy Henry'ego Dargera. Ważne dla pozycji obrazu wizjonerskiego okazały się podstawy estetyki anamorficznej, sformułowane przez Jurgisa Baltrušaitisa, który dyskusję o pozorności widzenia związał z dawnymi wiekami. Z jego badań wynika, że obraz zaburzony, pokazujący destrukcję materii, znany był już w XVI w., że już w dramatach Szekspira można odnaleźć wzmianki o portretach anamorfotycznych⁶. Oszukańcze działanie percepcji, wywiedzione przez Baltrušaitisa z fantastyki barokowej, przyczyniło się nie tylko do poszerzenia sposobu ujmowania imaginacji, ale również do odkrycia nowej metafory myślenia. Wedle przekonań badacza, anamorfoza wpłynęła na ukształtowanie zasad nowej krytyki (w tym nurcie wymieniał Rolanda Barthesa i Jeana François Lyotarda), pozwoliła połączyć formy myślenia abstrakcyjnego, figuratywnego i wizjonerskiego.

6 Dramaturg wiązał odchylenia anamorficzne z obserwacją psychologiczną, że pogarda czy przygnębienie mogą deformować rysy twarzy; przykładem jest relacja o portrecie Edwarda VI (1546) w tragedii *Ryszard II*: „Są malowidła, w które patrząc prosto / Nic nie rozróżnisz, ale spojrz z ukosa, / A ujrzysz kształty...” (przeł. S. Koźmian) [Baltrušaitis 2009: 26-27].

3. Fantastyka w Polsce

Zastanawiam się, w jakim stopniu obie opcje wpłynęły na recepcję sztuki fantastycznej w Polsce. Z powodu uwarunkowań geopolitycznych ta odmiana twórczości raczej nie budziła u nas entuzjazmu, autorytet historii wymuszał inne tematy. Jerzy Malinowski zauważył, że w Polsce zabrakło śmiałych ujęć fantastycznych, jakie powstawały w drugiej połowie XIX w. w sztuce francuskiej, belgijskiej i niemieckiej, że zaporą okazał się polski sentymentalizm wynikający z idealizacji kultury duchowej, który wykluczał tematykę erotyczną i antyklerykalną w dziełach nadrealnych [Malinowski 1987: 98]. Polscy krytycy sztuki kojarzyli fantastykę z różnymi tendencjami. Cezary Jellenta, prezentując na łamach „Prawdy” obrazy Feliksa Jabłczyńskiego (*Urywek z bajki, Demon zadumany*), niepokoił się, że fantastyczność przenika do malarstwa z literatury; nie godził się na „flancowanie niesmacznych, naciąganych motywów z jednej sztuki do drugiej” [Jellenta 1893: 401]. Piotr Chmielowski w *Genezie fantazji* (1872) ujmował fantastykę z pozycji psychologii eksperymentalnej jako „jedną z form naszej duchowości” [Chmielowski 1961: 127], będącą efektem działania wyobraźni i polegającą na zasadzie przekształcania przedmiotów pod wpływem czynników uczuciowych, marzeń sennych i halucynacji.

Andrzej Banach uznawał, że obraz wizjonerski wymaga liryzmu i osobistego zaangażowania, zauważał więc pewną bezduszość w polskich ilustracjach legend [zob. Wójcicki, oprac. 1876], które oparte były na zasadach obiektywizmu i przekonaniu, że „wszystko, co fantastyczne, musi być nieprawdą” [Banach 1968: 168]. W sposób syntetyczny ujął polską fantastykę Malinowski, który w 1980 r. wystąpił z referatem *Koncepcje fantastyki w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku*, opublikowanym później w tomie *Imitacje świata* (1987). Zauważył pewną stałą obecność motywów fantastycznych⁷ i związanych z nimi znaczeń ideowych,

7 Wymienia: układ postaci zawieszonych w powietrzu, rozszczepienie światów fantastycznego i realnego poprzez zastosowanie odrębnych środków wyrazu, postaci fantastyczne, niebędące duchami ludzi – śmierć i pokrewne przedsta-

wskazał na powtarzalne modele obrazowania. W nurcie fantastycznym wymieniał malarstwo Ignacego Gierdziejewskiego, Artura Grottgera i Witolda Pruszkowskiego i dowodził, że fantastyka wywodzi się z lat 40. i 50. XIX w., gdy grupa tzw. Cyganerii Warszawskiej kontaktowała się z grupą malarzy skupioną wokół Marcina Olszyńskiego i pisma „Kłosy”, a ówczesnych twórców łączyły wspólne cele artystyczne: „[...] umiławanie sztuki ludowej, próba oddania atmosfery grozy, tajemniczości, wprowadzenie fantastyki zaczerpniętej z podań i legend” [Okoń 1995: 531].

W późniejszym czasie, gdy pomiędzy literaturą a malarstwem doszło do nowych korespondencji, gdy zaczął dominować „przyliteracki” model dzieła plastycznego, „fantastyczność” przyniosła nowe ujęcia, czemu sprzyjała plastyczna narracja⁸. Z podobnymi ustaleniami nie zgadzają się jednak zwolennicy autonomii sztuk. Franciszek Chmielowski uznał, że elementy strukturalne, charakterystyczne dla sztuk plastycznych, jak „czasowość” i „symboliczność”, nie pozwalają na rekonstrukcję fabuły, więc w zasadzie wykluczają podjęcie tematów fantastycznych. Dowodził, że dzieło sztuki malarskiej nie może być „ilustracją idei przenoszonych z innych form ekspresji światopoglądu” [Chmielowski 1991: 104]. Inne głosy krytyczne wobec fantastyki związane są z eksplozją postmodernizmu, gdy zaczęto propagować przekonanie, że w obszarze sztuki niepożądane są wszelkie wartości pozaartystyczne, takie jak: historia, światopogląd, idea. W związku z tym, jak zauważyła Małgorzata Kitowska-Łysiak, polscy artyści lat 90. XX w., którzy odrzucili ideologię, zrezygnowali także z wyobraźni symbolicznej: „Chcą mówić wprost, bez pośrednictwa aluzji, metafor, ukrytych znaczeń, możliwych do odsłonięcia tylko przez wiedzących. Odrzucają więc sztukę pojętą jako tajemnicę, jako możliwość spotkania z pozarzeczywistym” [Kitowska-Łysiak 1997: 155]. Z takiej perspektywy fantastyczny motyw może uchodzić za trywialny i nie mieścić się w formule dzieła sztuki.

wienia alegoryczne; motyw jeźdźca na koniu poszerzony o obrazowanie „cmentarne”, alegoryzację zjawisk przyrody, motywy baśni ludowych (rusalki i noc świętojańska, Madej, diabeł), motywy mitologiczno-greckie (syreny), deformację postaci ludzkiej, przedstawienia „funeralistyczne”.

8 Por. badania nad narracją wizualną [zob. Jarosz 1994; Okoń 1988].

Na tym jednak dzieje polskiej myśli krytycznej o fantastyce się nie kończą. „Realizm fantastyczny” zyskał aprobowaną notę na kartach opracowania Jerzego Madeyskiego *Malarze polscy XIX i XX wieku. Mała encyklopedia rynku sztuki*. Wymienieni zostali tam ważni przedstawiciele kierunku (Wojciech Siudmak, Tomasz Sętkowski, Rafał Olbiński, Jacek Yerka), którzy, co istotne, nie porzucili pędzla i ołówka na rzecz technik elektronicznych⁹. Autor noty zauważył, że sztuka fantastyczna zdecydowanie różni się od nadrealizmu w znaczeniu Bretonowskim, a twórców nurtu wyróżnia **wirtuozerski warsztat**:

Realizm fantastyczny operuje nienagannym, znanym od starożytności warsztatem sztuki iluzjonistycznej, choć równie często sięga po warsztat florenckiego zwłaszcza *quattrocenta*, z jego delikatnym, acz wyrazistym i definiującym kształty rysunkiem i jasnym, pogodnym kolorytem. [Madeyski 2004: 188-189]

4. Wyznaczniki

Kryteria różnicujące, które doprowadzić nas mogą do zdefiniowania „sztuki fantastycznej”, kryją się w polu napięć pomiędzy artystą, obrazem i jego widzem. Banach poszukiwał w pracach wizjonerów szczerości i autentyczności, co wydaje się współcześnie anachroniczne. O tym, jak zwodnicze bywa kryterium intencji, przekonuje precedens Teofila Ociepki¹⁰ – malarza amatora, autora obrazów przedstawiających egzotyczne rośliny i zwierzęta, życie na obcych planetach (głównie Saturnie) oraz sceny z baśni i legend. Twórca zapewniał, że maluje wizje ze snów, że nocami doznaje halucynacji i widzi to, co później musi namalować. Gdy okazało się, że w jego bibliotece znajduje się książka Jakoba Lorbera¹¹ – zawiera-

9 Odmiana „infografii” (wedle określenia Nicolasa Bourriauda) wymaga odrębnego omówienia, więc nie odwołuję się do niej w artykule.

10 Twórca przynależał do tzw. Grupy Janowskiej, skupiającej artystów nieprofesjonalnych z Janowa Śląskiego.

11 Chodzi o pracę mistyka: *Saturn. Opis planety wraz z pierścieniami i księżycami oraz znajdującym się na niej światem żyjącym objawiony przez Ojca Światła*, wydana

jąca wzory wyobrażeń – zerwał kontakt z badaczem, który ujawnił owo źródło „natchnienia”. Wydaje się, że sfera obrazów fantastycznych to przestrzeń, gdzie wciąż żywotne są przekonania, wedle których idealnym twórcą wizji malarskiej jest osoba o zaburzonej sprawności umysłowej, dysponująca spontanicznością doznań. Przypominają one dawne wymogi obowiązujące twórców obrazów religijnych, zasadzające się na oczekiwaniu, by autorem sakralnego dzieła była osoba pobożna i czysta duchowo. Współcześnie rezygnujemy już z rekonstrukcji twórczych motywacji, z uwagi na ich nieprecyzyjność, jednak wydaje się, że dawne legendarne przekonania wciąż pozostają żywotne¹².

Sfera umysłu widza to podstawa, na której Caillois oparł swą autorską syntezę sztuki i wokół której zbudował antologię fantastycznych obrazów. Postanowił, bazując na **poczuciu „niesamowitości”**, zdemaskować tych twórców, którzy, wykorzystując pewien stały repertuar chwytów fantastycznych, próbują szokować widza i tworzą jedynie pozory magicznego świata. Do swojego zbioru wybierał obrazy, poszukując w nich „fantastyki permanentnej i uniwersalnej”, prawdziwej wizji, w której kodują się tajemnica, „niepokój i zerwanie”. W rezultacie badań doszedł do wniosku, że integralną częścią obrazu fantastycznego jest sam widz – odkrywca „utajonej fantastyki”, który potrafi dostrzec zjawiska „niezwyčajne i niedopuszczalne”. Dowodził, że fantastyka we właściwym sensie pozostaje niezależna od estetyki i woli artysty¹³: „Pojawić się musi, by tak rzec, wbrew artyście, oczywiście nie bez jego udziału i pośrednictwa, lecz jakby sterując ręką i natchnieniem malarza. W skrajnych przypadkach pojawia się za jego niewiedzą” [Caillois 2005: 8].

Gdy myślimy o konwencji obrazu fantastycznego, wyliczona przez Madeyskiego wirtuozeria warsztatowa jest cechą ważną, ale nie wyczerpuje zagadnienia. W związku z przewartościowa-

w Wüttenbergu w 1928 r. [na podstawie: Ligocki 1967].

- 12 Te zagadnienia, z odniesieniem do teorii literatury, rozważa w swym doskonałym studium Danuta Szajnert [2011].
- 13 W zgodzie z tą definicją usunął z historii sztuki fantastycznej malarstwo Hieronima Boscha, a także twórców ilustracji baśni, legend i mitów oraz przedstawicieli sztuki psychopatologicznej.

niem *mimesis*, doszło współcześnie do wielu zmian w wyrazie artystycznym, deformacja przestała być kluczem do zaburzonej rzeczywistości. Jak zauważył Bałus [2011], istnieją współczesne obrazy (badacz analizował dzieła Luca Tuysmansa), których nie można potraktować w jednoznaczny sposób: są realistyczne, ale jednocześnie zawierają w sobie przestrzeń „wyciętej fotografii”, co daje efekt „obrazów puszczonej na wolność”. Ta zasada oscyluje wokół napięć temporalnych, zespolone w jednej wizji przeszłość i terażniejszość budują nowy estetyczny smak. Konstatacja okazuje się przydatna w odniesieniu do sztuki fantastycznej, gdzie staro-dawna sfera wspomnień i nowoczesna wizja przyszłości często łączą się w jednym przedstawieniu. Istnieją obrazy uznawane przez dawnych twórców za wizje futurystyczne, które współcześnie zatraciły ten sens; spotykamy też dzieła fantastyki retro, w których dawne przedmioty zostają włączone do nowoczesnej gry. Istotnym wyróżnikiem sztuki fantastycznej staje się zatem zatarcie granic pomiędzy przeszłością a przyszłością (np. akryl Siudmaka *Joanna z gdzie indziej*, 1996), charakterystyczny dla niej **splot anachronizmu i wizjonerstwa**.

Na inny aspekt kreacji *science fiction* zwróciła uwagę Maria Gołaszewska. Badaczka uznała, że z taką odmianą sztuki łączą się specyficzne wartości, które trudno zdefiniować, podobnie jak wiele innych pojęć z zakresu nauk humanistycznych. Podkreśliła, że sztuka fantastyczna niesie i wywołuje pewne przeżycia, **uprawia swoistą grę z prawdopodobieństwem**, a nieokreśloność jest dowodem na jej kulturową żywotność. Wartość takiej sztuki „polega na czynieniu bliskim człowiekowi tego, co go przerasta i budzi grozę, co wstrząsa swoją tajemniczością, niezwykłością i ogromem” [Gołaszewska 1991: 10]. Fantastyczność nie należy jednak do prymarnych wartości estetycznych, nie zalicza się jej także do wartości artystycznych. Stanowi rodzaj drugorzędnej wartości estetycznej¹⁴, oznacza „odbieganie od naturalnych struktur rzeczywistości realnej, nadanie formalne” [Gołaszewska 1986:

14 Inne, poza fantastycznością, drugorzędne wartości estetyczne to: wdzięk, prostactwo, koszmarność, płaskość, brutalność, groza, sentymentalność, oschłość, standardowość.

110]. Jest więc jakby „zbytkiem”, co trafnie ujął Karol Irzykowski [1975: 559]: „Fantastyka wymaga widocznie pewnego stanu nasycenia kulturalnego, jest kwiatem zbytowym, który kwitnąć może dopiero tam, gdzie już zaspokojono inne potrzeby”.

W myśleniu o sztuce fantastycznej mogą pomóc ustalenia sformułowane na terenie literaturoznawstwa, gdzie fantastyka funkcjonuje jako kategoria oswojona i opisana w formie słownikowych haseł. Wedle definicji Antoniego Smuszkiewicza fantastyka literacka to swoisty sposób budowania świata przedstawionego, odmienny od przyjętych wyobrażeń o rzeczywistości. Oznacza to, że w tak wykreowanym świecie fantastycznym „znajdują się takie elementy (postaci, zjawiska, pojęcia, rekwizyty, zdarzenia), które nie tylko nie odpowiadają obowiązującym w danym kręgu kulturowym kryteriom prawdopodobieństwa, ale przede wszystkim nie występują w tekstach realistycznych” [Smuszkiewicz 2013: 18]. Można zatem powiedzieć, że w sferze fantastyki metaforyczność słabnie, a liczą się konkretne środki prowadzące do wywołania wrażenia dziwności i pełnego prawdopodobieństwa. Podobny mechanizm zachodzi również w sferze obrazu fantastycznego, gdzie wyróżnikiem stają się **powtarzalny sztafaż** i **schematy konstruowania wizji**.

Warto rozważyć również spłot fantastyki i groteski, gdyż w wielu kompendiach nie wyodrębnia się w ogóle „fantastyki”, traktując ją jako jeden z wyróżników groteskowości. Lee Byron Jennings [1979] wskazywał, że groteska pozwala rozbrajać lęk, demoniczność przemienia w trywialność, co bliskie jest cytowanej wyżej konstatacji Gołaszewskiej o wartościach sztuki *science fiction*. Jean Onimus [1979: 320], mierząc się z problemem powinowactwa kategorii, uznał, że „różnica między groteskowością a fantastycznością polega na tym, że jedna rozśmiesza, a druga pobudza jedynie do marzeń. Malarz fantastyczny zbiera okruchy rzeczywistości i składa je według jego poetyckiego instynktu”. Świat w sztuce fantastycznej jest więc bardziej „poetycki” i spójny. Tomasz Gryglewicz [1984: 18] w syntezie poświęconej grotesce wyodrębnił dwie odmiany przekształceń kreatywnych: hybrydację i groteskową deformację. Zauważył przy tym, że przewaga pierwszego elementu prowadzi do fantastycznego zabarwienia groteski

(drugi element determinuje zabarwienie satyryczne). Wedle jego obserwacji, ten podział widoczny jest również w planie funkcji emotywnej: „Najgłębszą bowiem istotą groteski, różniącą ją od czystej fantastyki i czystej satyry, jest łączenie śmiechu i lęku, błazeństwa i powagi, komizmu i tragizmu, radości i smutku w jednym przedstawieniu” [Gryglewicz 1984: 168]. Te poglądy zdaje się również podzielać Smuszkiewicz [1992: 287], który w następujący sposób rozgranicza obie spokrewnione ze sobą kategorie:

Groteska fascynuje osobliwymi zestawieniami często sprzecznych porządków motywacyjnych, jej ekscentryczność wynika z celowego unikania zasad rządzących światem przedstawionym. Fantastyka natomiast dba o wewnętrzną logikę zdarzeń, zadziwia **niezwykłością, lecz ujętą w jednolity system motywacyjny**. [Smuszkiewicz 1992: 287; wyróż. – A.G.]

5. Próba definicji

„Sztuka fantastyczna” („fantastyka”) to określenie nurtu artystycznego, kojarzonego ze stałymi motywami, których rejestr obejmuje charakterystyczne miejsca (miasta¹⁵, podwodna głębia¹⁶, podziemie, kosmos¹⁷) i postaci (stwory baśniowe, mitologiczne, harpie, sfinksy, duchy i zjawy, hybrydy¹⁸, Obcy). Fantastyka to model obrazowania uwzględniający zasady prawdopodobieństwa, oparty na spójnej, jednolitej motywacyjnie wizji świata. Dzieła tego nurtu wywołują w przestrzeni odbioru poczucie niesamo-

- 15 Przykłady to: fantazje architektoniczne Konstantego Brandla (zob. il. 1), industrialne koszmary Linkego, mroczne miasta Krzysztofa Żyngiela, „sanatoria” Józefa Gielniaka, *Zaczarowany* Kazimierz Stanisława Hiszpańskiego.
- 16 Przykłady to: rysunki Władysława Mottego, olejne „syreny” Teofila Kwiatkowskiego, litografia *Syrena* Stefana Mrożewskiego, akrylowe „zatopione światy” Sętkowskiego.
- 17 Przykłady to: cykl *Kosmos* Witkacego, seria *Mistyka nieskończoności* Bolesława Biegasa, prace Stefana Żechowskiego *Ciążar istnienia*, *Drabina odwagi*, *Wnętrze Ziemi*, grafiki Franciszka Siedleckiego *Gwiazdy*, *Plejady*, *Ciała niebieskie* (zob. il. 2).
- 18 Przykłady to: chimery Jacka Malczewskiego, bestiaria Jana Lebensteina i Jerzego Piotrowicza, grafiki Kacpra Bożka (zob. niżej).



Ryc. 1. K. Brandel, *Wnętrze katedry*, drzeworyt, za: T. Cieślowski syn, *Konstanty Brandel drzeworytnik książkowy*, „Miesięcznik Graficzny” 1938, nr 4.

witości. Na poziomie formy dominuje technika iluzjonistyczna, poparta wirtuozerią warsztatową; to przedstawienia z wyraźną narracją, z napięciami temporalnymi, splotem anachronizmu i wizjonerstwa. Można również łączyć ten nurt takimi operacjami formalnymi, jak: *horror vacui*, czyli nagromadzenie elementów; zaburzenie proporcji, monstrualizacja kształtów, wydłużenie sylwetek; zasada reifikacji; zestawianie, „lepienie” z elementów; wykorzystanie zwyczajnego przedmiotu w funkcji magicznej. Z uwagi na mimetyzm istotna jest w fantastyce technika malarstwa. Malarstwo tradycyjne, jak zaobserwował Julian Bell, zaczęło na pewnym etapie stanowić hamulec dla nowoczesnych przemian. Dla rozwoju szokujących fantasmagorii w wieku XIX duże znaczenie miał wpływ niskich mediów i związanych z nimi technik graficznych [Bell 2009: 319, 320], które pozwoliły artystom¹⁹ modyfikować proces twórczy, uzyskiwać stany dezorientacji i metafory. Współcześnie sztukę fantastyczną łączy się z ilustracjami literatury fantastycznonaukowej i fantasy; można wykazać jej powinowactwo z fotografią, komiksem i pop artem; nowe elektroniczne sposoby kreowania wizji wyznaczają interesujący ciąg dalszy tego nurtu. Można zaryzykować stwierdzenie, że istnieją malarze, którzy tworzą wyłącznie obrazy mieszczące się w tym nurcie (jak np. Zdzisław Beksiński), tacy, którzy posiadają w swym dorobku dokonania z kręgu fantastyki, ale znani są z innej konwencji (jak np. Bronisław Wojciech Linke), oraz tacy, którzy funkcjonują jako surrealiści, ale stosują w swych dziełach również motywy fantastyczne (jak Jerzy Kujawski).

Rejestr sposobów obrazowania fantastycznego w sztuce polskiej XIX w., opisany przez Malinowskiego, poszerza się współcześnie o nowe elementy, a funkcjonalność dawnych toposów ulega przewartościowaniu. Najwyraźniej widoczne jest to w przykładach pejzażu i scen sakralnych. W okresie modernizmu [zob. Grzeszczuk, oprac. i wstęp 1983] sfinksy i rusalki, umieszczane w tle wiejskiego pejzażu i lasu, oznaczały powrót do stanu mitycznej prostoty, a zjawy lokowane w tle bezkresnego pustkowia odsła-

19 Bell wskazał na twórczość Grandville’a, którego drzeworyty, operujące szokującym skrótem i zestawieniem, stworzyły podstawy współczesnej kultury wizualnej.



Ryc. 2. F. Siedlecki, *Ciała niebieskie*, ok. 1922, litografia w dwóch kolorach: niebieski i czerwony, 22 × 27 cm, za: *Grafika Franciszka Siedleckiego. Katalog prac*, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1991.

niały zagadkowość istnienia. Malinowski [1987: 110] wskazuje, że pejzaż fantastyczny mógł zawierać również informacje o podświadości artysty (czego przykładem są *Skarby Sezamu* Stanisława Wyspiańskiego). Współcześnie pejzaż fantastyczny występuje między innymi w twórczości Jerzego Dudy-Gracza i Jerzego Tchorzewskiego. W pierwszym przypadku w malarskich transpozycjach utworów Chopina²⁰ (*Fantazja nr 4* lub *Mazurek nr 3*) zjawy stają się wizualizacją walorów muzycznych. W drugim przypadku, w obrazie fantastycznego ptaka usytuowanego w nierzeczywistej przestrzeni (*Pejzaż*, 1953), który brodzi w wodzie i znajduje tam kobiece ciało, fantastyka nabiera rysów demonicznego ekspresjonizmu. Zmianę zauważyć można również w kreowaniu motywów sakralnych; dawne sceny w kościołach służące prezentacji duchów

20 Siudmak [2015: 23] również pracuje, od 2009 r., nad cyklem obrazów związanych z nokturmami Chopina.



Ryc. 3. J. Duda-Gracz, *Mazurek nr 4 cis-moll op. 30*, 2003, olej na płótnie, 80 × 140 cm, w: *Chopinowi* [katalog wystawy, Teatr Wielki w Warszawie], pod red. Magdaleny Sroki, Warszawa 2005.

nabierają w grafikach Kacpra Bożka niepokojących sensów. Jego prace przypominają legendy średniowieczne i dawne bestiariusze, wyglądają jak ilustracje heretyckich rozpraw i eposów rycerskich, jednak zdradzają również powinowactwo ze starymi filmami o wampirach. W obrazie *Bał*²¹ (z cyklu *Teka Mistrza i Małgorzaty*) elementy sakralne i ezoteryczne łączą się z flamandzką szczegółowością, co sytuuje tę pracę w kręgu wiedeńskiej szkoły malarzy fantastycznych. W tym kręgu fantastyka zespolona z sacrum pozwala wyrazić dystans wobec religii, prowadzi do rodzaju nowoczesnego „obrazoburstwa” i nowego „uporządkowania” sfery irracjonalnej.

6. Podsumowanie

Emocja związana z odbiorem obrazu fantastycznego często wykracza poza obręb rozpraw naukowych. Obraz wizjonerski to obraz, który nie potrzebuje interpretacji, dopowiadania, objaśniania,

- 21 Grafika (zainspirowana pracą Brunona Schulza *Procesja*) posiada formę rozbudowanej sceny wielofiguranej, pokazuje spotkanie dwóch światów, co zaznaczone zostało w warstwie koloru: na pierwszym, chłodnym planie sytuuje się Małgorzata i diabelska świta oraz kościotrupy wstające z trumien, na drugim, ciepłym planie rozgrywa się bal zmartwychwstałych.

czego świadomy był Beksiński [2011: 8]; odczuwając irytację związaną z takimi czynnościami, pytał: „[...] jak namalować obraz przedstawiający cokolwiek, co się da nazwać, i uniknąć możliwości odczytania literackiego?”. Źródła obrazów artysty – jak określał je Beksiński – „fotografii snów”, są trudne do ustalenia. Sugerował, że niewiele czyta, a malując, słucha muzyki; przyznawał się jedynie do fascynacji sztuką młodopolską, głównie jej nurtem mistycznym (wymieniał Witolda Wojtkiewicza). Jego obrazy nawiązują do dzieł modernistycznych, niekiedy w sposób ukryty na poziomie kompozycji, jak na przykład w zimowym pejzażu (1975)²² przywołującym malarstwo Malczewskiego (tryptyk *Za aniołem*). Obraz przedstawia fantastyczną postać – rodzaj szkieletu myśliwego w masce przeciwigazowej, zrosniętej z nim w sposób anatomiczny, co malarz realizuje w sposób organiczny, „miękki”, naśladując hybrydy z tradycji baśniowej i mitycznej. W obrazach wykonanych w technice komputerowej element ludzki i mechaniczny łączy inaczej, bardziej kontrastowo, potęgując zagrożenia związane z „epoką cyborgów”. W ten sposób wyznacza kierunek rozwoju; nieprzypadkowo jego wizje stały się tworzywem *Katedry* Tomasza Bagińskiego. Materiał, który Beksiński opracowywał w sposób statyczny i renesansowo pochodny²³, artysta współczesny przełożył na technikę animacji, i wtedy okazało się, że można pokazać twarz zrosniętą z rośliną i skamieniałą (Beksiński), można również sprawić, by twarz zbudowana z kamienia poruszyła się w znaczącym grymasie (Bagiński).

W sztuce fantastycznej wszystko jest możliwe, na obrazach ożywają elfy i syreny, potęga mimetyzmu sprawia, że zostają wyrwane z zastoju i włączone ponownie w krąg myśli. Można wysunąć zarzut, że takie tematy należą do przestarzałego rejestru, że powtarzanie, multiplikowanie motywów przeczy zasadzie oryginalności. Można sugerować, że sztuka fantastyczna jedynie syci oko i zaspokaja potrzeby animistyczne. Można też – jak robią

22 Z. Beksiński, [bez tytułu], 1975, olej na płycie pilśniowej, 87 × 73 cm, Muzeum Historyczne w Sanoku.

23 Ten motyw odsyła do legend o ludziach zaklętych w drzewa lub skały, do których nawiązuje na przykład *Druid skamieniały* (1892) Leona Wyczółkowskiego.

to niektórzy – twierdzić, że napelnia widza biernością, oddziela wyobraźnię od działania. Sądzę, że to duże uproszczenia. Taka sztuka, sugerując odbiorcy zanurzenie się w świecie nieistniejącym, może wskazać mu tym samym sposoby wykraczania poza własny świat, wytyczyć cele poszerzające jego własny światopogląd. Trafnie ujął tę zasadę Hans-Georg Gadamer [1993: 147]: „Nigdy grający, twórca lub widz nie są wciągani tylko w obcy świat czarów, rauszu, snu, lecz raczej wchodzą w bardziej właściwy sposób we własny świat, głębiej się w nim rozpoznając”. Może dziwić i irytować konwencja związana ze sztuką fantastyczną, jednak nie można jej w prosty sposób zanegować, oznacza bowiem wyraz buntu świadomości przeciwko uproszczeniom.

Bibliografia

- Baltrušaitis Jurgis (2009), *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Balus Wojciech (2011), *Czy prawda jest banalem? Uwagi o realizmie*, w: *Mit, prawda, imaginacja*, red. Piotr Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 27-40.
- Balus Wojciech (2012), *Nowy systemat wiedzy*, w: Johann Joachim Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, przeł. Tadeusz Zatorski, Universitas, Kraków, s. 13-27.
- Banach Andrzej (1968), *O polskiej sztuce fantastycznej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Beksiński Zdzisław (2011), *Nic innego nie potrafię!*, w: Dzikowska Elżbieta, *Artyści mówią*, Rosikon Press, Warszawa, s. 8-14.
- Bell Julian (2009), *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, przeł. Ewa Gorzadek, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.
- Bellori Pietro Giovanni (1994), *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury [lecz] przewyższająca naturę*, przeł. Jan Białostocki, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, oprac. Jan Białostocki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 218-230.
- Brzostek Dariusz (2009), *Literatura i nierozum: antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Caillouis Roger (1965), *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris.
- Caillouis Roger (2005), *W sercu fantastyki*, przeł. Maryna Ochab, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

- Chmielowski Franciszek (1991), *Czy istnieje science fiction w malarstwie?*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Rzeszowskiej”, nr 70, s. 101-105.
- Chmielowski Piotr (1961), *Geneza fantazji* (1873), w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. Henryk Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 125-130.
- Doyle Arthur Conan (1922), *The Coming of the Fairies*, Hodder and Stoughton, London.
- Filostrat Starszy (2004), *Obrazy*, przeł. i oprac. Remigiusz Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Freedberg David (2005), *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Freud Sigmund (1997), *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 235-262.
- Gadamer Hans-Georg (1993), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Warszawa.
- Golaszewska Maria (1986), *O naturze wartości estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Golaszewska Maria (1991), *Imaginacja w antroposferze*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Rzeszowskiej”, nr 70, s. 8-11.
- Grodecka Aneta (2016), *Zanurzeni w temacie. O splełanych ścieżkach patologii i fantastyki*, w: tejże, *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 88-100.
- Gryglewicz Tomasz (1984), *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław.
- Grzeszczuk Hanna, oprac. i wstęp (1983), *Fantastyka w krajobrazie Młodej Polski* [katalog wystawy], Muzeum Sztuki, Łódź.
- Hofmann Werner (2010), *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, Hirmer Verlag, München.
- Irzykowski Karol (1975), *Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego* [pierwodruk w: „Maski” 1918], w: tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. Wojciech. Głowala, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 555-578.
- Jarosz Andrzej (1994), *Niezależna narracja figuralna w sztuce „fantastycznej” – galeria „Nowej Fantastyki”, „Dzieła i Interpretacje”*, t. 2, s. 111-117.
- Jellenta Cezary (1893), *Malarstwo, „Prawda”*, nr 34, s. 400-401.
- Jennings Lee Byron (1979), *Termin „groteska”*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 281-318.

- Kant Immanuel (1999), *Marzenia jasnovidzącego objaśnione przez marzenia metafizyki*, przeł. Władysław Mieczysław Kozłowski, w: tegoż, *Pisma przedkrytyczne*, red. Adam Grzeliński, Wydawnictwo Rolewski, Toruń, s. 80-103.
- Kartezjusz [właśc. Descartes René] (2004), *Medytacje o filozofii pierwszej*, przeł. Jan Hartman, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków.
- Kitowska-Lysiak Małgorzata (1997), *Magazyn sztuki*, „Ethos”, nr 4, s. 150-160.
- Ligocki Alfred (1967), *Teofil Ociepka*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa.
- Mach Ernst (2009), *Analiza wrażeń i stosunek sfery fizycznej do psychicznej*, przeł. Marcin Miłkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Madeyski Jerzy (2004), *Realizm fantastyczny*, w: *Malarze polscy XIX i XX wieku. Mała encyklopedia rynku sztuki*, red. Joanna Rapicka, Gazeta Antykwaryczna, Kraków, s. 188-189.
- Malinowski Jerzy (1987), *Fantastyka*, w: tegoż, *Imitacje świata w polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 98-111.
- Okoń Waldemar (1988), *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Okoń Waldemar (1995), *Malarstwo a literatura* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław, s. 528-532.
- Onimus Jean (1979), *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. Krystyna Falicka, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 319-327.
- Schmied Wieland (1980), *Zweihundert Jahre phantastische Malerei. Band I. Von Piranesi bis de Chirico, Band 2 von Max Ernst bis heute*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Siudmak Wojciech (2015), *Siudmak*, Rebis, Poznań.
- Smuszkiewicz Antoni (1992), *Fantastyka* [hasło], w: *Słownik literatury XX wieku*, red. Alina Brodzka, Wydawnictwo Ossolinem, Wrocław, s. 281-287.
- Smuszkiewicz Antoni (2013), *Science fiction i sztuka*, w: tegoż, *Fantastyka i pajdologia. Studia i szkice*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 13-28.
- Szajnert Danuta (2011), *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

- Tatarkiewicz Władysław (1985), *Estetyka okresu hellenistycznego*, w: tegoż, *Historia estetyki*, t. 1, Arkady, Warszawa, s. 165-302.
- Tatarkiewicz Władysław (1991), *Estetyka Dürera; Odnowienie estetyki klasycznej*, w: tegoż, *Historia estetyki*, t. 3, Arkady, Warszawa, s. 238-240; 314-317.
- Vasari Giorgio (1985), *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 4, przeł. i oprac. Karol Estreicher, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków.
- Vasari Giorgio (1986), *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 5, przeł. i oprac. Karol Estreicher, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków.
- Winckelmann Johann Joachim (1989), *Mysł o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, przeł. Jolanta Maurin Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 162-185.
- Winckelmann Johann Joachim (2012), *Dzieje sztuki starożytnej*, przeł. Tadeusz Zatorski, oprac. Wojciech Bałus, Universitas, Kraków.
- Witruwiusz [właśc. Vitruvius Pollio] (1956), *O architekturze ksiąg dziesięć*, z tekstu łacińskiego przeł. Kazimierz Kumaniecki, PWN, Warszawa.
- Wójcicki Kazimierz Władysław, oprac. (1876), *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, wydanie z ilustracjami Michała Elwiro Andriollego, Wojciecha Gersona, Franciszka Kostrzewskiego, Henryka Pillatiego, Feliksa Sypniewskiego, Stanisława Witkiewicza, Drukarnia S. Lewentala, Warszawa.
- Wunenburger Jean-Jacques (2011), *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

Aneta Grodecka

Photographs of a non-existent world. About Polish fantasy art

Starting with a reconstruction of the views of philosophers and aesthetes on the topic of fantastic images, the Author aims to characterize fantasy art. She describes the reception of this art in Poland, characterizes its determinants, and defines the trend, indicating the most important examples of artistic works. While exploring this approach, she refers to Waldemar Okoń, Jerzy Malinowski, Tomasz Gryglewicz, and Antoni Smuszkiewicz. The convention of fantasy art appears to be a vital, developmental quality, an expression of the rebellion of consciousness against simplifications.

Keywords: Fantasy; grotesque; philosophy; aesthetics; Polish painting.

Aneta Grodecka – profesor UAM zatrudniona w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego; autorka książek: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych* (2000), *Poeeci patrzq... Obrazy, wiersze, komentarze* (2008), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (2009), *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci* (2013), *Słowo i obraz w epoce multiplikacji* (2016), oraz podręczników i artykułów poświęconych zagadnieniom z pogranicza literatury i sztuk plastycznych.